

ABHANDLUNGEN

ACHIM GEISENHANSLÜKE

»Drum sind auch alle französische Trauerspiele Parodien von sich selbst«

Racine und die Rezeption der klassischen französischen Tragödie bei
Schiller und Goethe

I.

»Wenn man die Meisterstücke des *Shakespeare*, mit einigen bescheidenen Veränderungen, unsern Deutschen übersetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von bessern Folgen gewesen sein, als daß man sie mit dem *Corneille* und *Racine* so bekannt gemacht hat.« (*Briefe, die neuere Literatur betreffend*, Lessing 1967, 616) Mit diesen Worten formuliert Lessing eine Kritik an der französischen klassischen Tragödie, die für die Herausbildung der deutschen Nationalliteratur von kaum zu unterschätzender Bedeutung gewesen ist. Sie hat dazu beigetragen, daß die Vorbildfunktion der französischen Tragödie im ausgehenden 18. Jahrhundert durch das Naturgenie *Shakespeare* und dessen melancholischen Helden Hamlet abgelöst wird. Von einem Einfluß der französischen auf die deutsche Bühne ist seither kaum noch die Rede.¹ Dabei sind die literaturgeschichtlichen Veränderungen, die sich in Lessings Diktum abzeichnen, in einem übergreifenden Paradigmenwechsel verankert, den Michel Foucault in *Les mots et les choses* auf den Begriff der Ablösung der klassischen Kunst der Repräsentation durch die moderne Anthropologie gebracht hat (vgl. Foucault 1966). Die von Foucault diagnostizierte Abkehr von der Repräsentation läßt sich an der Kritik der höfischen Gesellschaft nachvollziehen, die Lessing auf dem Weg zu einer deutschen Nationalliteratur vorgibt: »Ich habe es schon lange geglaubt, daß der Hof der Ort eben nicht ist, wo ein Dichter die Natur studieren kann« (*Hamburgische Dramaturgie*, Lessing 1967, 361). Mit dem Begriff der Natur setzt Lessing das Paradigma ein, das die neue Lehre vom Menschen bestimmt. Natur steht dabei nicht nur für einen Rückgang auf die Tradition der aristotelischen Poetik ein, das Ideal der Natürlichkeit repräsentiert darüber hinaus eine tiefgreifende Veränderung der sozialen Kommunikations- und Affektregulierung. An die Stelle der höfischen Kunst der *dissimulation*, des Verbergens der eigenen Affekte, tritt in der bürgerlichen Gesellschaft das Ideal der natürlichen Aufrichtigkeit. So ist es nicht nur die Kritik an der starren Regelgebundenheit des klassischen Theaters, die die Abwendung

1 Eine Ausnahme bildet Robert Minders Beitrag zum Verhältnis Racine und Schiller (vgl. Minders 1977).

der deutschen Literatur vom französischen Vorbild leitet, sondern zugleich die Abwehr spezifisch höfischer Umgangsformen im Kontext einer bürgerlich-moralischen Haltung, die Lenz in seinen Anmerkungen übers Theater stellvertretend für eine ganze Generation formuliert:

Ich öffne also das vierte Departement, und da erscheint – ach schöne Spielwerk! da erscheinen die fürchterlichsten Helden des Altertums, der rasende Oedip, in jeder Hand ein Auge, und ein großes Gefolge griechischer Imperatoren, römischer Bürgermeister, Könige und Kaiser, sauber frisiert in Haarbeutel und seidenen Strümpfen, unterhalten ihre Madonnen, deren Reifröcke und weiße Schnupftücher jedem Christenmenschen das Herz brechen müssen, in den galantesten Ausdrücken von der Heftigkeit ihrer Flammen, daß sie sterben, ganz gewiß und unausbleiblich den Geist aufgeben sich genötigt sehen, falls diese nicht. (*Anmerkungen übers Theater*, Lenz 1992 II, 643)

Hinter Lenzens kritischem Urteil über das französische Theater, das nicht weniger auf Wieland als auf Corneille und Racine gemünzt ist, scheint deutlich die Tendenz einer Abwehr höfischer Liebeskunst durch. Die Kritik des französischen Theaters ist zugleich die einer bestimmten sozialen, auf Galanterie, äußerem Anstand und Konversationskunst beruhenden Verhaltenslehre, die der protestantische Pfarrersohn Lenz in Übereinstimmung mit »jedem Christenmenschen« nicht akzeptieren kann. Nicht verzeihbar scheint ihm insbesondere zu sein, daß bei Racine die griechischen Heroen im Mantel des Höflings auftreten und auch noch dessen Sprache sprechen. »A force de parler d'amour, on devient amoureux; il n'y a rien si aisé, c'est la passion la plus naturelle à l'homme« (Pascal 1954, 540 f.), faßte Pascal die Vernetzung von Liebe und Sprache im höfischen Diskurssystem zusammen. In dem kritischen Bild, das Lenz von der französischen Tragödie zeichnet, erscheint die französische Konversations- und Liebeskunst hingegen nur noch als Inbegriff der Verstellung und als Verstoß gegen die neue Norm der Natürlichkeit.

II.

Daß die Verhaltenslehren der höfischen Gesellschaft im Unterschied zu dem kritischen Urteil der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts nicht nur negativ zu werten sind, hat bereits Norbert Elias unterstrichen. Für Elias ist die höfische Gesellschaft durch einen Zwang zur Affektkontrolle und Selbstdistanzierung geprägt, dem in der Geschichte der europäischen Rationalität eine herausragende Funktion zukommt:

Der Druck des Hoflebens, die Konkurrenz um die Gunst des Fürsten oder der ›Großen‹, dann ganz allgemein die Notwendigkeit, sich von Anderen zu unterscheiden und mit relativ friedlichen Mitteln, durch Intrigen und Diplomatie, um Chancen zu kämpfen, erzwang eine Zurückhaltung der Affekte, eine Selbstdisziplin oder ›self-control‹, eine eigentümliche höfische Rationalität, die dem oppositionellen Bürgertum des 18. Jahrhunderts, besonders in Deutschland, aber auch in England, den Hofmann zunächst immer als Inbegriff des Verstandesmenschen erscheinen ließ. (Elias 1976 II, 7)

Elias' These, daß sich die sozialen und anthropologischen Voraussetzungen der höfischen Gesellschaft (vgl. auch Stierle 1985) durch die Forderung nach einer umfassenden Beherrschung der Leidenschaften kennzeichnen, läßt sich durch die cartesianische Affektenlehre belegen: »ceux même qui ont les plus faibles âmes pourraient acquérir un empire très absolu sur toutes leurs passions, si on employait assez d'industrie à les dresser et à les conduire«, versichert Descartes in seinem Spätwerk über die *Passions de l'âme* (Descartes 1989, 996). »Überlegung, Berechnung auf längere Sicht, Selbstbeherrschung, genaueste Regelung der eigenen Affekte, Kenntnis der Menschen und des gesamten Terrains werden zu unerläßlichen Voraussetzungen jeden sozialen Erfolges«, kommentiert Elias die sozialgeschichtlichen Grundlagen der klassischen französischen Anthropologie, derzufolge der höfische Mensch seine Leidenschaften zu verbergen, sein Herz zu verleugnen und gegen sein Gefühl zu handeln lernt (Elias 1976 II, 370). Die Verstandesgebundenheit der Leidenschaften in der höfischen Gesellschaft schließt eine rein natürliche Begründung der Affekte, wie sie sich in Deutschland im 18. Jahrhundert durchsetzt, dagegen aus: »L'amour donne de l'esprit, et il se soutient par l'esprit. Il faut de l'adresse pour aimer«, formuliert wiederum Pascal den unauflösbaren Zusammenhang von Liebe und Geist im klassischen Zeitalter (Pascal 1954, 541). Bloße Liebe reicht hier nicht aus. Um erfolgreich sein zu können, muß Liebe vielmehr im Rahmen der höfischen Gesellschaft kultiviert und sprachlich inszeniert werden. Führt die französische klassische Tragödie mit ihren Leitbegriffen der *gloire* und der *amour-passion* die Notwendigkeit und die Schwierigkeit der Affektdisziplinierung am dramatischen Konflikt vor, so übernimmt die bürgerliche Literatur in Deutschland dagegen eine umgekehrte Rolle, indem sie die höfische Affektkontrolle durch das Ideal der natürlichen Aufrichtigkeit des Menschen außer Kraft setzt: Fortan reicht es im Leben wie auf der Bühne aus, wirklich und aufrichtig zu lieben. Niklas Luhmann hat diese tief-schneidende Veränderung auf die Formel einer dreistufigen Entwicklung gebracht:

Die Form des Code ändert sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts von *Idealisierung* zu *Paradoxierung*. Sie ändert sich erneut im Übergang zur romantischen Liebe um 1800 in eine Form der *Reflexion* von *Autonomie* bzw. *Selbstreferenz*. Die Einheit des Code ist entsprechend zunächst ein Ideal, dann ein Paradox, und schließlich eine Funktion, nämlich die Funktion, Autonomie zur Reflexion zu bringen. (Luhmann 1982, 51)

Beruhet die mittelalterliche Idealisierung Luhmann zufolge noch auf der genauen Kenntnis des Liebesobjektes, die Paradoxierung des Liebescodes in der höfischen Gesellschaft dagegen auf der trügerischen Kraft der Imagination, so gründet sich die Autonomie der Liebe auf die simple Tatsache, daß man sich liebt. Mit dieser Öffnung der Affektdisziplinierung geht eine Umstrukturierung des Liebescodes einher, die von der außerehelichen Erfüllung der *amour-passion* in der höfischen Gesellschaft zum bürgerlichen Idyll der Kleinfamilie führt.² Dabei verändert sich

2 »Auch die Sexualität wird im Prozeß der Zivilisation mehr und mehr hinter die Kulissen des gesellschaftlichen Lebens verlegt und in einer bestimmten Enklave, der Kleinfamilie, gleichsam eingeklammert«. (Elias 1976 I, 247)

insbesondere das Ideal der Frau, das die Literatur zeichnet. Es entspricht nicht mehr dem Bild der selbstbewußten und intrigesicheren Hofdame, sondern dem der empfindsamen Weiblichkeit, das Sophie de La Roche im *Fräulein von Sternheim* zeichnet und das Caroline Flachsland in einem Brief an ihren zukünftigen Gatten Johann Gottlieb Herder folgendermaßen zusammenfaßt: »sanft, zärtlich, wohlthätig, stolz und tugendhaft und betrogen« (zit. nach Elias 1976 I, 26). Da Liebe sich im bürgerlichen Kommunikationssystem allein durch die demütige Aufrichtigkeit der Frau zeigen kann, wandelt sich ihr Bild von dem der Betrügerin zu dem der Betrogenen, die dem Mann um so teurer wird, je tiefer sie fällt: »Dieser Fehltritt macht sie mir nur noch teurer – macht ihr Herz nur noch englischer – [...] O was hab ich von einer solchen Frau anders zu erwarten als einen Himmel?«, formuliert Lenz am Schluß des *Hofmeisters* die Aporien des neuen Liebesdiskurses zwischen tragischer Verführung und natürlicher Unschuld des Herzens (Lenz 1992 I, 122).

III.

Die Ablösung der höfischen Kunst der *dissimulation* durch die bürgerliche Kunst der Aufrichtigkeit läßt sich exemplarisch am Übergang von der cartesianischen zur kantischen Anthropologie nachvollziehen. In seiner *Anthropologie* lehrt Kant das einzige Ideal der Natürlichkeit:

Man nennt die Freimütigkeit in der Manier, sich äußerlich zu zeigen, die zu keinem solchen Verdacht Anlaß gibt, das natürliche Betragen (*welches darum doch nicht alle schöne Kunst und Geschmacksbildung ausschließt*), und es gefällt durch die bloße Wahrhaftigkeit in Äußerungen. (Kant 1977, BA 12)

Der natürlichen Wahrhaftigkeit setzt Kant die täuschende Kunst der Repräsentation entgegen:

Der, welcher sich so stellt, als ob er sich vor dem Spiegel beurteilen wolle, wie es ihm lasse, oder so spricht, als ob er sich (nicht bloß als ob ein anderer ihn) sprechen höre, ist eine Art Schauspieler. Er will repräsentieren und erkünstelt einen Schein von seiner eigenen Person; wodurch, wenn man diese Bemühung an ihm wahrnimmt, er im Urteil anderer einbüßt, weil sie *den* Verdacht einer Absicht zu betrügen erregt. (Kant 1977, BA 12)

Die höfische Kunst der Selbstdarstellung wird dem bürgerlichen Tugendwächter zum Ausdruck bloßen Betrugs. Trotz dieser scheinbar eindeutigen Gegenüberstellung von natürlicher Wahrheit und täuschendem Schein der Repräsentation muß auch Kant anerkennen, daß der von ihm geforderten Natürlichkeit gerade in Liebesdingen enge Grenzen gezogen sind:

Ein Akteur, der selbst kalt ist, übrigens aber nur Verstand und starkes Vermögen der Einbildungskraft besitzt, kann durch einen affektierten (gekünstelten) Affekt oft mehr rühren als durch den wahren. Ein ernstlich Verliebter ist in Gegenwart seiner Geliebten verlegen, ungeschickt und wenig einnehmend. Einer aber, der bloß den Verliebten

macht und sonst Talent hat, kann seine Rolle so natürlich spielen, daß er die arme Betrogene ganz in seine Schlingen bringt; gerade darum, weil sein Herz unbefangen, sein Kopf klar und er also im ganzen Besitz des freien Gebrauchs seiner Geschicklichkeit und Kräfte ist, den Schein des Liebenden sehr natürlich nachzumachen. (Kant 1977, B 224)

Kant scheint in seiner *Anthropologie* zwar das Hohelied der unverstellten Natürlichkeit zu singen. Seine kritische Einschätzung des Liebesschauspiels weist jedoch zugleich darauf hin, daß das neue Paradigma von Offenheit und Ehrlichkeit nicht immer von Vorteil ist, und daß die Überwindung höfischen Scheins durch das bürgerliche Vorbild der Wahrhaftigkeit nicht nur als Fortschritt zu werten ist. So kommt Kant zu Einsichten, die sein Lob der natürlichen Wahrhaftigkeit Schritt für Schritt zurücknehmen: »Die Menschen sind insgesamt, je zivilisierter, desto mehr Schauspieler.« (Kant 1977, BA 42) Was zunächst nur die menschliche Kultur zu betreffen scheint, gilt aber mehr noch für die Natur selbst: »Die Natur hat den Hang, sich gerne täuschen zu lassen, dem Menschen weislich eingepflanzt, selbst um die Tugend zu retten, oder doch zu ihr hinzuleiten.« (Kant 1977, BA 44) Vor diesem Hintergrund schließt Kant mit einer äußerst realistischen Einschätzung der menschlichen Tugendhaftigkeit:

Der gute ehrbare Anstand ist ein äußerer Schein, der andern Achtung einflößt (sich nicht gemein zu machen). Zwar würde das Frauenzimmer damit schlecht zufrieden zu sein, wenn das männliche Geschlecht ihren Reizen nicht zu huldigen schiene. Aber Sittsamkeit (pudicitia), ein Selbstzwang, der die Leidenschaft versteckt, ist doch als Illusion sehr heilsam, um zwischen einem und dem andren Geschlecht den Abstand zu bewirken, der nötig ist, um nicht das eine zum bloßen Werkzeuge des Genusses des anderen abzuwürdigen. - Überhaupt ist alles, was man Wohlständigkeit (decorum) nennt, von derselben Art, nämlich nichts als schöner Schein. (Kant 1977, BA 45)

Kants Thesen über den gesellschaftlichen Umgang der Geschlechter miteinander sind von einer beispiellosen Offenheit: Das Ideal der Sittlichkeit, das er in der *Kritik der praktischen Vernunft* entwickelt, gerinnt ihm in der *Anthropologie* zu einem bloßen Mittel der Selbsttäuschung. Kants kritische Gesellschaftsdiagnose kulminiert in der resignativen Einsicht in die unüberwindbare Herrschaft des schönen Scheins menschlicher Kommunikationsformen: »Alle menschliche Tugend im Verkehr ist Scheidemünze; ein Kind ist der, welcher sie für Gold nimmt.« (Kant 1977, BA 45) Einen Ausweg aus dieser ausweglosen Situation kann allein die - für Kant allerdings den Männern vorbehalten - »Naturgabe einer Apathie« (Kant 1977, B 207) schaffen:

Die Affektlosigkeit, ohne Verminderung der Stärke der Triebfedern zum Handeln, ist das Phlegma im guten Verstande: eine Eigenschaft des wackeren Mannes (animi strenui), sich durch jener ihrer Stärke nicht aus der ruhigen Überlegung bringen zu lassen. (Kant 1977, B 203)

So endet Kants moderne Neubewertung der klassischen Affekte mit ihrer Selbstaufhebung im Ideal einer von keinem Reiz des Geschlechtlichen mehr betroffenen Affektlosigkeit, einer Apathie, die nur noch eine einzige Form des Sinnengenusses als die ihre anzuerkennen vermag: »Der größte Sinnengenuß, der

gar keine Beimischung von Ekel bei sich führt, ist, im gesunden Zustande, Ruhe nach der Arbeit.« (Kant 1977, B 241)

IV.

Klarer noch als Kant hat Nietzsche die Abgründe der bürgerlichen Tugendmoral erkannt. Süffisant kehrt er ihre an den jeweiligen Nationalcharakter gebundene Kehrseite hervor:

[...] so liebt der Deutsche die ›Offenheit‹ und ›Biederkeit‹: wie bequem ist es, offen und bieder zu sein! – Es ist heute vielleicht die gefährlichste und glücklichste Verkleidung, auf die sich der Deutsche versteht, dies Zutrauliche, Entgegenkommende, die-Karten-Aufdeckende der deutschen Redlichkeit: sie ist seine eigentliche Mephistopheles-Kunst, mit ihr kann er es ›noch weit bringen‹! Der Deutsche lässt sich gehen, blickt dazu mit treuen blauen leeren deutschen Augen – und sofort verwechselt das Ausland ihn mit seinem Schlafrocke! (Nietzsche 1980 V, 186)

Aus dem Einblick in die Abgründe der deutschen Seele zieht Nietzsche zugleich weitreichende Konsequenzen für die Geschichte des europäischen Theaters:

Der strenge Zwang, welchen sich die französischen Dramatiker auferlegten, in Hinsicht auf Einheit der Handlung, des Ortes und der Zeit, auf Stil, Vers- und Satzbau, Auswahl der Worte und Gedanken, war eine so wichtige Schule, wie die des Contrapunkts und der Fuge in der Entwicklung der modernen Musik oder wie die Gorgianischen Figuren in der griechischen Beredtsamkeit. (Nietzsche 1980 II, 180 f.)

Mit diesen Worten leistet Nietzsche eine in der deutschen Geistesgeschichte wohl einmalige Aufwertung der klassischen französischen Form. Sie geht mit einer entsprechenden Herabsetzung des deutschen Theaters einher:

Lessing machte die französische Form, das heisst die einzige moderne Kunstform, zum Gespött in Deutschland und verwies auf Shakespeare, und so verlor man die Stetigkeit jener Entfesselung und machte einen Sprung in den Naturalismus – das heißt in die Anfänge der Kunst zurück. Aus ihm versuchte sich Goethe zu retten, indem er sich immer von Neuem wieder auf verschiedene Art zu binden wusste; aber auch der Begabteste bringt es nur zu einem fortwährenden Experimentieren, wenn der Faden der Entwicklung einmal abgerissen ist. Schiller verdankt die ungefähre Sicherheit seiner Form dem unwillkürlich verehrten, wenn auch verleugneten Vorbilde der französischen Tragödie und hielt sich ziemlich unabhängig von Lessing. (Nietzsche 1980 II, 181)

Den Fortschritt, den die deutsche über die französische Bühne zu erringen meinte, buchstabiert Nietzsche auf einen barbarischen Naturalismus zurück. Sein Lob der französischen Tragödie verdankt sich zwar zu großen Teilen der Abwendung von der romantischen Kunst Wagners und ist ähnlich wie seine Wertschätzung Bizets nicht in allen Punkten für bare Münze zu nehmen. Mit dem Skandalon, daß »die Natur des Franzosen der griechischen viel verwandter ist, als die Natur der Deutschen« (Nietzsche 1980 II, 182), formuliert Nietzsche jedoch eine Einsicht, die noch immer nichts an Brisanz verloren hat. Vor dem

Hintergrund von Nietzsches grundsätzlichen Überlegungen zum Verhältnis des deutschen und französischen Theaters läßt sich dabei nicht allein eine weitaus stärkere Berührung beider Tragödienformen herausstellen als gemeinhin angenommen wird.³ Schillers Übersetzung von Racines *Phädra* sowie der Vergleich von Racines und Goethes Bearbeitung des Iphigenie-Stoffes zeigen vielmehr zugleich, daß die klassische französische Tragödie dem deutschen Theater der Klassik nicht nur ebenbürtig, sondern in manchen Punkten sogar überlegen ist.

V.

An Lessings Kritik des französischen Theaters scheint auch Schiller zunächst anzuschließen.

Kaum können wir es einem französischen Trauerspielhelden glauben, daß er leidet, denn er läßt sich über seinen Gemütszustand heraus wie der ruhigste Mensch, und die unaufhörliche Rücksicht auf den Eindruck, den er auf andere macht, erlaubt ihm nie, der Natur in sich ihre Freiheit zu lassen. Die Könige, Prinzessinnen und Helden eines Corneille und Voltaire vergessen ihren Rang auch im heftigsten Leiden nie und ziehen weit eher ihre Menschheit als ihre Würde aus. (Schiller 1959 V, 513)

Natur, Freiheit, Menschheit und Würde lauten die Begriffe, die Schiller gegen das falsche Pathos der französischen Tragödie anführt. »Der leidige Anstand in Frankreich hat den Naturmenschen verschnitten. [...] Zu Paris liebt man die glatten, zierlichen Puppen, von denen die Kunst alle kühne Natur hinwegschliff.« (Schiller 1959 V, 814) Es zählt zu den grundsätzlichen Paradoxien der Diskussion um das Verhältnis der französischen und der deutschen klassischen Theaterform, daß sich Schillers Vorwürfe gegen das französische Theater an ihn selbst zurückgeben lassen, gilt seine dramatische Kunst doch heute ebenso als Ausdruck eines bisweilen verfehlten rhetorischen Pathos (vgl. Berghahn 1971). So stellt sich die Frage, ob Schiller nicht gerade in der oft als barock empfundenen rhetorischen Dimension seiner Dramatik an die Heroisierung der Affekte in der französischen Klassik anknüpft und so mit Mendelssohn Corneilles Prinzip der *gloire* gegen Lessings Poetik des Mitleids ausspielt.⁴ Vor diesem Hintergrund ergibt sich zugleich ein differenzierteres Bild von Schillers Verhältnis zur französischen Klassik, als es zunächst den Anschein hat. Am 24. August 1784 schreibt Schiller an Dalberg:

Ich habe gegenwärtig meine Zeit zwischen eigenen Arbeiten, und französischer Lecture geteilt. Warum ich das letztere thue, werden E. E. gewiß billigen. Fürs Erste erweitert es überhaupt meine dramatische Kenntniß, und bereichert meine Phantasie - fürs andere hoffe ich dadurch zwischen zwei Extremen, Englischem und Französischem Geschmack in ein heilsames Gleichgewicht zu kommen. Auch nähre ich insgeheim eine kleine Hoffnung, der teutschen Bühne mit der Zeit durch Versetzung der klaßischen Stüke Cor-

3 Zur Racine-Rezeption vgl. Theile 1974 sowie Dach 1941.

4 Vgl. die Darstellung des Streites um die Poetik des Mitleids zwischen Lessing und Mendelssohn bei Schings 1980 sowie bei Martini 1972.

neilles, Racines, Crebillons und Voltaires auf unserem Boden eine wichtige Eroberung zu schaffen. (Schiller 1956, 155)

Liest man Schillers Brief nicht nur als Konzession an den Intendanten Dalberg und die Interessen der zeitgenössischen Bühne, so scheint er den eigenen Weg des deutschen Nationaltheaters zwischen der Skylla der englischen und der Charybdis der französischen Bühne zu suchen. Von einer blinden Verurteilung der französischen Tragödie kann jedenfalls nicht die Rede sein, und so ist es vielleicht auch kein Zufall, daß sich Schillers Kritik wie bereits die Lessings auf Corneille und Voltaire bezieht, Racine aber ausläßt. »Racine ist ohne allen Vergleich dem Vortrefflichen viel näher, obgleich er alle Unarten der französischen Manier an sich trägt und im Ganzen etwas schwach ist«, schreibt Schiller im Juni 1799 an Goethe (Schiller 1961, 52). Trotz der von Schiller formulierten Kritik an Racines Tragödien ist die Lektüre des französischen Klassikers nicht ohne Folgen für die eigene dramatische Produktion geblieben. Der Konflikt von Octavio und Max Piccolomini sowie die Leidenschaft von Max für Thekla im *Wallenstein* erinnert nicht nur aufgrund der Racines *Phèdre* entlehnten Berichtsszene von Max' Tod an die Figur des Hippolyte aus Racines Meisterwerk. Im Dezember 1804 kommt es endgültig zu einer Begegnung mit Racines berühmtester Tragödie.⁵ Am 5. Januar 1805 schreibt Schiller an Iffland:

Indessen habe ich, um nicht ganz unthätig zu sein, und um das verstimmte Instrument wieder einzurichten, Racine's *Phèdre* übersetzt, weil diese unter allen französischen Trauerspielen sich nicht nur in Frankreich am Längsten in Credit erhalten hat und noch erhält, sondern auch wirklich das meiste dramatische Interesse enthält. Ich habe mit möglichster Sorgfalt und Liebe daran gearbeitet, um dieses gepriesene Meisterstück der französischen Bühne nicht unwürdig auf die deutsche zu verpflanzen. (Schiller 1984, 182)

Bevor er sich dem Demetriusprojekt widmet, wendet sich Schiller nach scheinbar überstandener Krankheit Racines Trauerspiel *Phèdre* zu. Am 17. Dezember nimmt er die Arbeit auf, am 14. Januar schließt er sie ab. Eine letzte Überarbeitung insbesondere der Versifikation – Schiller ersetzt den französischen Alexandriner durch den jambischen Blankvers, wollte die Arbeit aber noch einmal durchgehen – bleibt aus. Der Anlaß für die Übersetzung ist neben dem grundsätzlichen Interesse Schillers an Racine ein äußerlicher: Die Uraufführung des Stücks war für den Geburtstag der Herzogin am 30. Januar geplant und fand mit großem Erfolg in Weimar statt.

VI.

Trotz der Änderung des französischen Versrhythmus' hat Schiller in einem Brief an Körner vom 20. Januar 1805 seine Treue gegenüber dem Original hervorgehoben: »Ich habe es in den gewöhnlichen reimlosen Jamben übersetzt und mit gewissenhafter Treue, ohne mir eine Abänderung zu erlauben.« (Schiller 1984,

5 Zu Schiller und Racine vgl. Cunningham 1930 und Bloch 1968.

187) Die zeitgenössische Rezeption wie die moderne Literaturkritik haben ihm dafür gedankt, und so gilt Schillers Übertragung meist als gelungene, ja kongeniale Übersetzungsleistung.⁶ Am weitesten in seinem Urteil gegangen ist Grillparzer:

Schiller ist gut. Er ist der deutsche Racine... Lies seine Übersetzung der Phädra, und du wirst glauben, Racine habe sich selbst übersetzt. Sie decken sich. Wenn Schiller weiter ist, so ist es die im Wissen vorgeschrittene Zeit. Versetze Schiller in die Zeit Ludwig des Vierzehnten und mache Racine zum deutschen Professor im 19ten Jahrhundert, und jeder Unterschied hat aufgehört. Shakespeare hat einen übeln Einfluß auf deinen Landsmann ausgeübt, indem er seine Form erweiterte. Wäre der Wallenstein in fünf Akte zusammengedrängt, ich wüßte ihm nichts an die Seite zu setzen. (Grillparzer 1930, 138)

Grillparzer schießt mit seiner Einschätzung, Schiller sei der deutsche Racine, zwar weit über das Ziel hinaus. Unbestritten aber bleibt Schillers Übersetzung eine der bedeutendsten Leistungen der deutschen Racine-Rezeption. Allerdings unterliegt auch Schillers Treue gegenüber dem Original einem verfremdenden Zugriff, der insbesondere die Darstellung des Liebesaffektes der Heldin betrifft. »Les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause«, hatte Racine im Vorwort zur *Phèdre* noch in scheinbarer Übereinstimmung mit dem Gebot der Affektkontrolle und Selbstdisziplinierung der höfischen Gesellschaft formuliert (Racine 1983b, 279). Am Beispiel *Phèdres* zeigt er die unüberwindliche Macht der Leidenschaft jedoch zugleich als gründliche Entfernung von Descartes' Gebot der *clarté* und *transparence* auf. Das zeigt sich bereits an *Phèdres* erstem Geständnis vor ihrer Amme:

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue.
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue;
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler,
Je sentis tout mon corps et transir et brûler.
Je reconnus Vénus, et ses feux redoutables,
D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables.
(Racine 1983b, v. 273–278).

Wie so oft bei Racine verdankt sich die verhängnisvolle Leidenschaft der tragischen Heldin nur einem einzigen, dem ersten Blick (vgl. Starobinski 1961). Die parataktische Reihe »Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue« unterstreicht die zerstörerische Dynamik, die die Liebesleidenschaft auf die Heldin ausübt. Hatte sich Descartes in den *Passions de l'âme* von der antiken Affektktradition absetzen wollen – »toutefois ce que les anciens en ont enseigné est si peu de chose, et pour la plupart si peu croyable, que je ne puis avoir aucune espérance d'approcher la vérité qu'en m'éloignant des chemins qu'ils ont suivis« (Descartes

6 »Am besten läßt sich indessen Schillers Verwandtschaft mit Frankreichs Tragödiendtradition doch an seiner Phädra-Übersetzung nachweisen; denn mühelos erreicht hier die natürliche Klangpracht der Schillerschen Verse die ganze gedrungene Ausdruckskraft Racinescher Wortmusik«, urteilt Peter André Bloch (Bloch 1968, 301). In ähnlicher Weise äußert sich Heinz Gerd Ingenkamp: »Schillers Wiedergabe der *Phèdre* Racines ist als Übersetzung kongenial und sollte zu den Meisterwerken der deutschen Literatur gezählt werden.« (Schiller 1995, 1164).

1989, 951) –, so geht Racine in seiner Tragödie den umgekehrten Weg. Die Schilderung von Phèdres Liebesaffekt greift auf Sapphos Darstellung der allumfassenden Sinnenverwirrung durch das Pathos der Liebe zurück: Augen und Zunge versagen Phèdre, ihr Körper wird im Wechsel von Hitze und Kühle von Konvulsionen durchflutet, die sie nicht mehr zu beherrschen vermag.⁷ Im Vergleich zum euripideischen Vorbild nimmt Racine damit eine enorme Aufwertung der weiblichen Heldin vor. Gerade die Einarbeitung der in der Tradition des Erhabenen verwurzelten Ode Sapphos verleiht der Figur der Phèdre bei Racine eine tragische Größe, die sie in der griechischen Vorlage nicht besitzt. Angesichts der erhabenen Sprachgewalt von Racines Darstellung der Leidenschaft (vgl. Auerbach 1947) bleibt Schillers Übersetzung jedoch deutlich hinter dem Original zurück:

Ich sah ihn, ich errötete, verblaßte
 Bei seinem Anblick; meinen Geist ergriff
 Unendliche Verwirrung, finster ward's
 Vor meinen Augen, mir versagte die Stimme,
 Ich fühlte mich durchschauert und durchflammt,
 Der Venus furchtbare Gewalt erkannt'ich
 Und alle Qualen, die sie zürnend sendet.
 (Schiller 1959 III, v. 299-305)

Was bei Racine den weiblichen Körper durchschüttelt, verlegt Schiller in den Geist: aus der Seelen- und Sinnenverwirrung Phèdres wird ihm unversehens eine Geisteszerrüttung. Damit rationalisiert Schiller zugleich, was Racine ganz auf der Ebene des Natürlichen, darum aber Verhängnisvollen beläßt. Trotz dieser Modifikation von Racines lyrischem Grundton überzeugt Schillers Übersetzung durch ihre rhetorische Schärfe: Schiller beläßt die parataktische Ordnung der Eingangszeile und unterstreicht noch die zerstörerische Dynamik der Liebesleidenschaft durch den doppelten Zeilensprung in den folgenden beiden Versen sowie die anaphorische Wendung »durchschauert und durchflammt«. Die Grenzen seiner Übersetzungsleistung offenbart sich dagegen im Vergleich von Phèdres *aveu* mit der ungleich gelungenen Übertragung von Hippolytes Geständnis vor Aricie:⁸

Depuis près de six mois, honteux, désespéré,
 Portant partout le trait dont je suis déchiré,
 Contre vous, contre moi, vainement je m'éprouve.
 Présente je vous fuis, absente je vous trouve.
 Dans le fond des forêts votre image me suit.
 (Racine 1983b, v. 539-543)

Schillers Übersetzung lautet:

7 Vgl. Sapphos Ode in der Überlieferung durch Longinus (1988).

8 Eine scharfe, alles in allem aber nicht unberechtigte Kritik findet Schillers Übersetzung dagegen bei Spitzer: »Die dämpfenden Elemente in Racines Sprache hat Schiller entweder weggelassen oder durch noch konventionellere Ausdrucksweisen ersetzt, die lyrischen Glanzpunkte dagegen verwischt, die ›doppelseitige Belichtung‹, das Geistleibliche an der Auffassung des Liebesproblems, den Symbolismus Racines beseitigt.« (Spitzer 1931, 266)

Sechs Monde trag ich schon, gequält, zerrissen
Von Scham und Schmerz, den Pfeil in meinem Herzen.
Umsonst bekämpf ich dich, bekämpf ich mich;
Dich flieh ich, wo du bist; dich find ich, wo du fehlst;
Dein Bild folgt mir ins Innerste der Wälder;
(Schiller 1959 III, v. 575-579).

Im Vergleich zur rhetorisch gelungenen, gerade darum aber seltsam kühlen Übertragung von Phèdres *aveu* wirkt die Übersetzung von Hippolytes Liebesgeständnis ungleich inspirierter. Aus den »six mois« macht Schiller in einer poetisierenden Wendung »Sechs Monde«, Racines kurze Andeutung »honteux, déchiré« erläutert Schiller durch die Hinzusetzung »gequält, zerrissen / Von Scham und Schmerz.« Eine eigene Hinzusetzung, äußerst selten in Schillers Übertragung, ist der Topos vom Pfeil im Herzen, der Hippolytes Leidenschaft veranschaulicht und dabei ganz in den Bereich der Innerlichkeit verlegt. Eindrucksvoll ist die Übertragung der parallel gebauten Zeilen »Contre vous, contre moi« und »Présente je vois fuis, absente je vous trouve«: Schiller gibt sie durch die reduplicatio »Umsonst bekämpf ich dich, bekämpf ich mich« und die Antimetabole »Dich flieh ich, wo du bist, dich find ich, wo du fehlst« wieder. Damit bestätigt sich, was sich bereits in der Figur des Max Piccolomini aus dem *Wallenstein* andeutete: daß Schillers Interesse sich vorrangig auf den männlichen Helden der Tragödie, auf Hippolyte richtet. Hatte Racines Neuerung gegenüber Euripides gerade darin bestanden, Phèdre und nicht Hippolyte zur Hauptperson seines Stückes zu machen, Hippolyte darüber hinaus aber als Verliebten darzustellen, um Phèdres Leidenschaft und Eifersucht noch deutlicher herauszustellen, so nimmt Schiller die modernisierenden Neuerungen Racines zugunsten eines romantisierenden Bildes des jugendlichen Helden zurück. Das unterstreicht das zweite Geständnis Phèdres vor Hippolyte: »Je l'aime«, beginnt die enttäuschte Frau ihr Geständnis zunächst noch im Bezug auf ihren Gatten Theseus. Bald aber vermischen sich die Bilder von Vater und Sohn vor ihren verwirrten Augen: »Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche«. Schiller übersetzt: »Ich seh ihn treu, ich seh ihn stolz, ja selbst / Ein wenig scheu«. Die assonante Engführung von Theseus und Hippolyte unter dem widersprüchlichen Bild der Treue, des Stolzes und der Ungezähmtheit überträgt Schiller wiederum durch die Zusammenstellung von Parataxe und Enjambement. Der klanglich äußerst gelungene Binnenreim von »treu« und »scheu« modifiziert allerdings das Bild Hippolytes, das Racine vermittelt. Vor Phèdres Augen entfaltet sich die Gestalt Hippolytes als das verjüngte Abbild ihres untreuen, deutlich älteren Gatten Theseus, und ihre Leidenschaft scheint nicht allein dem Stiefsohn selbst, sondern zugleich den Zügen des Vaters zu gelten, den sie sich jung wünscht, um noch einmal von vorne beginnen zu können. Diese resignative Einschätzung der Ehe von Theseus und Phädra, in der Hippolyte, der bei Racine mehr an den unglücklichen Sohn des Odysseus als an den griechischen Hippolyte erinnert, nur als Stellvertreter fungiert, ersetzt Schiller auch hier durch eine romantisierende Darstellung: Aus dem jungen Löwen, den Phädra zu zähmen versucht, macht Schiller in Anknüpfung an die Hippolyte-Aricie-Handlung ein scheues Reh, das in die Dunkelheit der

Wälder flüchtet. Schillers Übersetzung nimmt damit eine doppelte Veränderung vor, die Hippolyte alles in allem kaum griechischer, wohl aber deutscher erscheinen läßt: Neben der zentralen Positionierung der Figur geht bei Schiller Racines Bild des Hippolyte in das eines stolzen und scheuen und dabei treuen Jünglings über. Fast scheint es, als hätte die von Racine inspirierte Konzeption des Max Piccolomini aus dem *Wallenstein* das Bild Hippolytes aus der *Phèdre* endgültig verdrängt.

VII.

Daß Schillers Übertragung grundsätzlich mehr an der Figur des Hippolyte als an der der Phädra orientiert ist, zeigt sich deutlich an dem »Prunkstück« (Vossler 1948, 97) des Dramas, Theramens Bericht über den Tod Hippolytes. »Theramens Bericht ist der am besten übersetzte Abschnitt« (Bloch 1968, 313), bemerkt bereits Peter André Bloch angesichts der barocken Sprachgewalt, die Racine und Schiller verbindet:

Un effroyable cri, sorti du fond des flots,
Des airs en ce moment a troublé le repos;
Et du sein de la terre une voix formidable
Répond en gémissant à ce cri redoutable.
Jusqu'au fond de nos cœurs notre sang s'est glacé;
Des coursiers attentifs le crin s'est hérissé.
(Racine 1983b, v. 1507-1512)

Racine bemüht in seiner barock anmutenden Darstellung Himmel und Erde, um den monströsen Tod Hippolytes darzustellen. Schiller kann ihm scheinbar mühelos folgen:

Plötzlich zerriß ein schreckenvoller Schrei,
Der aus dem Meer aufstieg, der Lüfte Stille,
Und schwer aufseufzend aus der Erde Schoß
Antwortet eine fürcherliche Stimme
Dem grauenvollen Schrei. Es trat uns allen
Eiskalt bis an das Herz hinan; aufhorchten
Die Rosse, und es sträubt' sich ihre Mähne.
(Schiller 1959 III, v. 1632-1638)

Wiederum unter häufigem Gebrauch des Enjambements, das die Kürze des Blankverses gegenüber dem Alexandriner auszugleichen sucht, dynamisiert Schiller das Geschehen durch eine Folge von anaphorischen Anastrophen: »aufseufzend aus der Erde Schoß«, »aufhorchten / die Rosse«, »Auf bebt die Erde« (Schiller 1959 III, v. 1650), »Auf springt das Ungetüm für Wut und Schmerz« (Schiller 1959 III, v. 1660). Es scheint gerade das in der französischen Rezeption oft als Verstoß gegen das Gebot der *bienséance* gerügte erhabene Pathos des Berichts zu sein,⁹ das Schiller zu dieser beeindruckenden Sprachleistung inspiriert hat.

VIII.

Ganz im Gegensatz zu der barocken Sprachgewalt von Hippolytes Tod steht bei Racine die erhabene Schlichtheit von Phèdres letzten Worten. Sie lauten: »Et la mort à mes yeux déroband la clarté / Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté.« (Racine 1983b, v. 1643-1644). Wie der Schluß des Dramas zeigt, kann auch der Tod die Klarheit, die durch Phädras Leidenschaft für ihren Stiefsohn getrübt wird, nicht wieder herstellen. An die Stelle der Klarheit tritt eine Form der Reinheit, die sich nicht mehr der subjektiven Gewißheit des Verstandes, sondern einer transzendenten, letztlich wohl theologisch bestimmten Ordnung verdankt (vgl. Goldmann 1955). Es ist diese Form von Reinheit und Schlichtheit in der Schuld, die die Figur der Phèdre bei Racine auszeichnet und die Schiller in seiner Übertragung verfehlt: »Der Tod / Raubt meinem Aug' das Licht und gibt dem Tag, / Den ich befleckte, seinen Glanz zurück.« (Schiller 1959 III, v. 1785-1787) Licht und Glanz setzt Schiller an die Stelle des unaufhebbaren Gegensatzes von *clarté* und *pureté* bei Racine. Damit gewinnt der Tag bei Schiller zurück, was Racine ganz an die Ordnung des Profanen gebunden hatte: die repräsentative Funktion eines Scheins, der zugleich auf die höfische Gesellschaft zurückverweist. Setzt Schiller in seiner rhetorisch brillanten Übersetzung am Beispiel Hippolytes das Bild romantischer Jugend in das französische Original ein, so bleibt ihm der Zugang zur tragischen Heldin des Stücks verwehrt. Darin liegen die Grenzen seiner Übersetzung, die zugleich seine letzte abgeschlossene dramatische Arbeit geblieben ist.

IX.

Daß Schiller und Goethe sich als Klassiker der deutschen Literatur durchgesetzt haben, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die klassische Tendenz bei beiden nur eine Episode war. Dies zeigt sich nirgends deutlicher als in Goethes *Iphigenie auf Tauris*. Daß der Verfasser selbst sie schon kurz nach der Fertigstellung kaum noch ertragen konnte,¹⁰ ist noch der geringste Einwand gegen die immer wieder als vorbildlich angeführte Klassizität des Stücks, die einer Abwendung vom Sturm-und-Drang-Vorbild Shakespeare zugunsten der griechischen Tragödie zu verdanken zu sein scheint. Ganz in diesem Sinne wurde die klassische Tendenz des »gräzisierungsspiel« (Goethe 1948 ff. V, 408) Goethes zunächst auch von Schiller wahrgenommen:

Hier sieht man ihn ebenso und noch weit glücklicher mit den griechischen Tragikern ringen, als er in seinem Götz von Berlichingen mit dem britischen Dichter gerungen hat. In griechischer Form, deren er sich ganz zu bemächtigen gewußt hat, die er bis zur höchsten Verwechslung erreicht hat, entwickelt er hier die ganze schöpferische Kraft sei-

9 Zum barocken Stil Racines vgl. Spitzer 1962.

10 »Mit der Iphigenie ist mir unmöglich etwas anzufangen«, schreibt Goethe bereits 1802 in einem Brief an Schiller (Goethe 1948 ff. V, 408).

nes Geistes und läßt seine Muster in ihrer eignen Manier hinter sich zurück. (*Über die Iphigenie auf Tauris*, Schiller 1959 V, 943)

Seinem Freund Körner gegenüber äußerte sich Schiller jedoch schon bald weniger überzeugt: »Sie ist aber so erstaunlich modern und ungriechisch, daß man nicht begreift, wie es möglich war, sie jemals einem griechischen Stück zu vergleichen.« (vom 21. Januar 1802, zit. nach Goethe 1948 ff. V, 415). Schiller kommt damit auf einen Kritikpunkt zurück, den bereits Bodmer angesprochen hatte:

Ich habe ein Manuskript von Goethes Iphigenie in Tauris gesehen, welches ich mehr anstaune als beneide. Man erzählt da in Monologen, die Personen antworten einander in Sentenzen, Iphigenia hört Orestes, der sich ihr entdeckt, mit frommen Betrachtungen und hat die Gewalt über sich, daß sie ihm nicht in die Arme springt. Thoas kommt in Wut und wird durch Raisonnements besänftiget. (Brief von Johann Jacob Bodmer an Pfarrer Schinz, Zürich, 25. Januar 1782, zit. nach Goethe 1948 ff. V, 410)

Aus einer grundsätzlich kritischen Haltung der höfischen Klassik gegenüber trägt Bodmer Stück für Stück die französischen Elemente, die sich hinter dem Schleier des Griechischen verbergen, in die *Iphigenie* ein. Eine Französisierung seiner klassischen Tragödie scheint Goethe selbst dabei keineswegs abzulehnen: »Iphigénie en Tauride, tragédie en cinq actes, tout à fait selon les règles« (Goethe 1948 ff. V, 438) vermerkt er in einer Übersicht seiner Werke für Louis Bonaparte. Die Abwendung der Weimarer Klassiker von der Genie-Poetik des Sturm und Drang scheint nicht allein eine Rückwendung zur griechischen, sondern zugleich eine zur französischen klassischen Tragödie zu sein.

X.

Daß die auf das formstrenge französische Theater zurückweisende Gestalt der Goetheschen *Iphigenie* von der Forschung kaum bemerkt wurde,¹¹ verdankt sich zu großen Teilen Goethes früher Kritik an den Franzosen: »Französch, was willst du mit der griechischen Rüstung, sie ist dir zu groß und zu schwer.« Drum sind auch alle französische Trauerspiele Parodien von sich selbst«, ruft der junge Goethe in seiner Rede zum Shakespearestag emphatisch aus (Goethe 1948 ff. XII, 225). Ganz in Übereinstimmung mit der von den neuen bürgerlichen Tugendvorstellungen geforderten Abwehr höfischer Affektkontrolle setzt auch Goethe das durch Shakespeare vermittelte Bild der Natur da ein, wo im französischen Theater scheinbar die bloße Konvention regierte: »Und ich rufe: Natur! Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen.« (Goethe 1948 ff. XII, 226)

11 Die Ausnahme bildet Maurer 1997.

Shakespeare und kein Ende. Die polemische Kritik des französischen Theaters läßt sich jedoch zugleich als eine Etappe innerhalb einer umfassenden Entwicklung begreifen, die von der französischen Bühne über Shakespeare und die Griechen mit der *Iphigenie* zu Frankreich zurückfindet. Dafür sprechen nicht nur die zahlreichen Hinweise auf Goethes frühe Vertrautheit mit dem Racineschen Theater in seiner Autobiographie, die sogar eine Aufführung des *Britannicus* mit Goethe in der Hauptrolle notiert,¹² sondern auch die Schilderung der anfänglichen Begeisterung Wilhelm Meisters für Racine in den *Lehrjahren*.¹³ Daß der Weg für die deutsche Bühne von Frankreich nach England nicht umstandslos nach Griechenland, sondern wieder nach Frankreich zurückführt, hat Hans Robert Jauß nachgewiesen.

Goethes ›Iphigenie‹, die man genetisch zumeist als Nachahmung des euripideischen Vorbilds erklärt, läßt sich auch als eine neue Lösung der formalen und inhaltlichen Probleme verstehen, die Racines ›Iphigenie‹ für eine bestimmte Position des aufgeklärten Denkens hinterließ. (Jauß 1982, 716)

Dabei sind es zunächst formale Merkmale, die sich unter dem Stichwort der »Klassischen Dämpfung« auf Racine und Goethe zurückbeziehen lassen. Mit klassischer Dämpfung hatte Leo Spitzer das »Nüchtern-Gedämpfte, Verstandesmäßig-Kühle, fast Formelhafte an diesem Stil« (Spitzer 1931, 135) bezeichnet. Dabei hat schon Spitzer auf die Verwandtschaft von Goethes Iphigenie mit Racines klassischem Stil hingewiesen:

Ich habe das Schwammwort ›klassisch‹ im Titel deshalb dem Substantiv ›Dämpfung‹ zugesellt, weil ja gerade das Abdämpfende in Racines Stil jenen Eindruck der vornehmen und abgeschlossenen, mustergültigen und historisch anmutenden Verhaltenheit macht,

12 Goethe schildert im dritten Buch von *Dichtung und Wahrheit* seinen durch ein Freibillet des Großvaters ermöglichten Besuch des Theaters während der französischen Okkupationszeit. In der Folge, so Goethes Selbstdarstellung, »nahm ich den Racine, den ich in meines Vaters Bibliothek antraf, zur Hand, und deklamierte mir die Stücke nach theatralischer Art und Weise [...]. Ja ich lernte ganze Stellen auswendig und rezitierte sie, wie ein eingelernter Sprachvogel« (Goethe 1948 ff. IX, 91).

13 Im *Meister* war Wilhelm ebenfalls zunächst als Verehrer Racines vorgestellt worden, der zu unpassender Gelegenheit dem Prinzen das Loblied des französischen Dichters singt: »Ich kann mir, wenn ich seine Stücke lese, immer den Dichter denken, der an einem glänzenden Hofe lebt, einen großen König vor Augen hat, mit den Besten umgeht und in die Geheimnisse der Menschheit dringt, wie sie sich hinter kostbar gewirkten Tapeten verbergen. Wenn ich seinen *Britannicus*, seine *Berenice* studiere, so kommt es mir wirklich vor, ich sei am Hofe, sei in das Große und Kleine dieser Wohnungen der irdischen Götter geweiht« (Goethe 1948 ff. VII, 179). Aus dem Gleichgewicht gebracht wird Wilhelm durch die Frage Jarnos, ob er denn niemals ein Stück von Shakespeare gesehen habe. Wehrt Wilhelm unter Verweis auf die französische Regel der *vraisemblance* und der *bienséance* noch ab, »solche seltsame Ungeheuer näher kennen zu lernen, die über alle Wahrscheinlichkeit, allen Wohlstand hinauszuschreiten scheinen« (Goethe 1948 ff. VII, 180), so endet das Kapitel mit dem ersten Shakespeares-Erlebnis: »In dieser Stimmung erhielt er die versprochenen Bücher, und in kurzem, wie man es vermuten kann, ergriff ihn der Strom jenes großen Genius und führte ihn einem unübersehlichen Meere zu, worin er sich gar bald völlig vergaß und verlor.« (Goethe 1948 ff. VII, 180 f.) Goethe reproduziert im *Wilhelm Meister* den Mythos von der Überlegenheit des Shakespeareschen über das französische Theater anhand der symbolischen Ablösung des *Britannicus* durch den *Hamlet*. Vgl. dazu Borchmeyer 1977, 139 f.

den wir, auch an deutsche Dichtwerke wie die ›Iphigenie‹ denkend, als klassisch bezeichnen. (Spitzer 1931, 136)

Entindividualisierung, Distanzierung und Objektivierung sind nach Spitzer die Hauptmerkmale der klassischen Dämpfung bei Racine. Sie finden sich in der gleichen Weise bei Goethe, am auffälligsten, wie bereits Bodmer kritisch bemerkt hatte, in der Gestaltung des Wiedersehens von Orest und Iphigenie: Fern von einem unmittelbaren Freudenausbruch wendet sich Iphigenie, bevor sie sich dem Bruder offenbart, an die Göttin Charis: »So steigst du denn, Erfüllung, schönste Tochter / Des größten Vaters, endlich zu mir nieder!« (Goethe 1948 ff. V, v. 1094–1095) Für die Zeitgenossen fast schon unpassend distanziert ist hier der vermittelnde Rückgriff auf die Göttin, der stellvertretend für die eigene Freude gedankt wird. Darüber hinaus trägt aber auch der Vers das seine zur Dämpfung der Affekte bei Goethe bei. Indem Goethe sich mit der *Iphigenie* von den Prosaformen seiner frühen Dramen löst und im Übergang von der offenen zur geschlossenen Dramenform wie Schiller in seiner Phädra-Übertragung einen fünffüßigen Jambus wählt, der im Unterschied zu Schillers Bearbeitung in manchem wie ein bloß um einen Fuß verkürzter Alexandriner wirkt, nähert er sich auch im Versmetrum der klassischen Form Racines an (vgl. Maurer 1997, 28). So verbindet Goethes *Iphigenie* mit Racines Tragödien ein lyrischer Ton, der das Dramatische durchdringt und zugleich Ausdruck der Modernität beider Autoren ist.

XI.

Über die formalen Vergleichspunkte hinaus lassen sich auch inhaltliche Gemeinsamkeiten ausmachen. Goethe hat Racines Drama nicht nur die Figur des Arkas entnommen. Auch an der Konzeption Iphigenies sowie der abschließenden Lösung des Dramas ist Racine mehr zu verdanken, als auf den ersten Blick zu vermuten ist.

»Quel bonheur de me voir la fille d'un tel père!« (Racine 1983a, v. 446). Mit diesem Worten faßt Racines Iphigénie ihre Wiedersehensfreude mit dem Vater zusammen. Zu diesem Zeitpunkt weiß sie noch nicht, daß er sie zum Opfer an die Götter auserkoren hat – widerwillig zwar, aber doch der *gloire* seiner Familie und der griechischen Heroen verpflichtet: »Ne délibérons plus. Bravons sa violence. / Ma gloire intéressée emporte la balance.« (Racine 1983a, v. 1425–1426) Klytaimnestra nennt ihn dafür den »bourreau de votre fille« (Racine 1983a, v. 1247), gemeinsam mit dem zukünftigen Schwiegersohn Achill bezeichnet sie ihn als »barbare« (Racine 1983a, v. 1249). Allein die Betroffene, Iphigenie selbst, hält in unbedingter Treue zu ihrem Vater:

Quand vous commanderez, vous serez obéi.
Ma vie est votre bien. Vous voulez le reprendre;
Vos ordres sans détour pouvaient se faire entendre.
D'un œil aussi content, d'un cœur aussi soumis
Que j'acceptais l'époux que vous m'aviez promis,

Je saurai, s'il le faut, victime obéissante,
Tendre au fer de Calchas une tête innocente,
Et respectant le coup par vous-même ordonné,
Vous rendre tout le sang que vous m'aviez donné.
(Racine 1983a, v. 1170–1180)

Racines große, in der Folgezeit umstrittene Neuerung in der *Iphigénie* hatte vor allem darin bestanden, Iphigenie als Verlobte des Achill vorzustellen. Um so erstaunlicher ist es, daß Iphigenies Neigung zu Achill in ihrer Entscheidung keine Rolle spielt: Bedingungslos unterwirft sie sich dem Gesetz des Vaters, das keiner weiteren Begründung zu bedürfen scheint. Es sind die nackten mythischen Banden des Blutes, die Iphigenie an den Vater und an den Altar binden, auf dem sie geopfert werden soll. In den Kreis der höfischen Gesellschaft, den Racines Adaptation der Euripideischen *Iphigénie* nachzeichnet, bricht mit der Opferproblematik unvermittelt das Problem mythischen Rechts ein. Die Tragik der Racineschen Iphigenie, die nach Roland Barthes allein in der Figur der Eriphilie beschlossen liegt (vgl. Barthes 1960, 109), verdankt sich im wesentlichen diesem selbst die griechische Vorlage noch übertreffenden archaischen Zug. Daß die grausame Darstellung des mythischen Blutopfers bei Racine darüber hinaus jeden Versuch relativiert, sein Drama als bloße Konversationskunst darzustellen, wie es im 18. Jahrhundert üblich war, bedarf vor diesem Hintergrund kaum noch eines Zusatzes.

XII.

Hatte die Radikalität von Racines Begriff des Tragischen zunächst in der Wiedereinsetzung der Opferung Iphigenies durch den eigenen Vater bestanden, so überrascht seine Lösung der Konfliktsituation durch einen nicht minder entschlossenen Gewaltstreich. Eine Tochter aus dem Geschlecht Helenas muß geopfert werden, damit die Griechen Wind erhalten, um unendlichen Ruhmes willen nach Troja segeln zu können, lautet der Orakelspruch bei Euripides. Racine jedoch läßt nicht Iphigenie sterben, sondern eine zweite Iphigenie: Eriphilie, die sich dem überraschten Zuschauer als uneheliche Tochter von Theseus und Helena präsentiert. Odysseus, bei Racine die Inkarnation der verschlagenen List, berichtet von Eriphilies Selbstopfer:

Ainsi parle Calchas. Tout le camp immobile
L'écoute avec frayeur, et regarde Eriphile.
Elle était à l'autel, et peut-être en son cœur
Du fatal sacrifice accusait la lenteur.
Elle-même tantôt, d'une course subite,
Était venue aus Grecs annoncer votre fuite.
On admire en secret sa naissance, et son sort.
Mais puisque Troie enfin est le prix de sa mort,
L'armée à haute voix de déclare contre elle,
Et prononce à Kalchas sa sentence mortelle.
Déjà pour la saisir Calchas lève le bras:

Arrête, a-t-elle dit, ne m'approche pas.
 Le sang de ces héros dont tu me fais descendre,
 Sans tes profanes mains saura bien se répandre.
 Furieuse elle vole, et sur l'autel prochain,
 Prend le sacré couteau, le plonge dans son sein.
 (Racine 1983a, v. 1757–1772)

Eriphilie, die eigentlich nur am Altar erschienen war, um von Klytaimnestras entsetzter Flucht ob der bevorstehenden Schlachtung der eigenen Tochter zu berichten, wird vom Kamp der Griechen, einer archaischen Männerhorde, die erst wie aus einem Atem verstummt, um dann wie aus einem Mund ihren Tod zu fordern, selbst zum Opfer auserkoren. Eriphilies Selbstmord ist nichts anderes als ein vorauseilender Gehorsam, symbolischer Vollzug des Willens eines ganzen Volkes, das nach Ruhm und Krieg dürstet. Racines sophistische Lösung, die Stellvertretung Iphigenies durch Eriphilie, ist den meisten Rezipienten als bloße Konzession an die sozialen Normen seiner Zeit erschienen: Daß eine Prinzessin königlichen Geblüts auf dem Altar bluten soll wie ein Schlachtvieh, hätte wohl manches zerrissene Schnupftuch gekostet, das mit süßen Tränen benetzt werden kann, wenn die Prinzessin zum guten Ende auf Kosten einer anderen von minder noblem Geblüt noch einmal davonkommt. Eine solche Deutung macht es sich jedoch zu leicht. Sie vergißt, daß bei Racine im Unterschied zur griechischen Vorlage wie zur Goetheschen Nachbildung doch geopfert wird, daß jemand sein Blut lassen muß, um die soziale Integrität des griechischen Lagers zu bewahren. Damit nimmt Racine in beängstigender Radikalität die zivilisatorische Entwicklung zurück, die die griechische Kultur der Humanität ermöglicht hat und die Goethe in seiner Adaptation der Iphigenie zu erneuern versucht: die stellvertretende Opferung eines geweihten Tieres anstelle des Menschenopfers. Zwar beläßt Racine den Zusammenhang von Opfer und Stellvertretung intakt, der noch Goethes Begriff des Symbolischen zugrundeliegt. Aber kein Tier vermag bei ihm den vom Opfer bedrohten Menschen zu erretten, sondern nur ein anderer Mensch. Racines archaisches Spiel, von Roland Barthes zu Recht als ein Theater der Grausamkeit gerühmt, zeigt in schonungsloser Weise die Kehrseite humanistischer Zivilisiertheit, indem es deren Mechanismen auf uralte Praktiken mythischen Ursprungs zurückführt.

XIII.

Im Vergleich zur griechischen Vorlage beschreiten Goethe Racine zunächst den gleichen Weg in der Darstellung des Verhältnisses von Agamemnon und Iphigenie. Trotz der Bereitwilligkeit, seine Tochter den Göttern zu opfern, ist auch Goethes Iphigenie des Lobes für ihren Vater voll: »Des Atreus ältester Sohn war Agamemnon: / Er ist mein Vater. Doch ich darf es sagen, / In ihm hab ich seit meiner ersten Zeit / Ein Muster des vollkommenen Manns gesehn.« (Goethe 1948 ff. V, v. 400–403) Ebenso überraschend und irrational wie die bedingungslose Unterwerfung unter das Gesetz des Vaters bei Racine ist die unbedingte Lie-

be der Tochter zu ihrem Vater bei Goethe. Bis Iphigenie von seinem Tod erfährt, steht sie allen anderen Bindungen im Weg. Erst die Bruderliebe ersetzt die fatale Bindung Iphigenies an Agamemnon. Indem er das zerstörerische Moment des Eros im scheinbar ungetrübten Geschwisterverhältnis still zu stellen versucht, geht Goethe jedoch zugleich einen Schritt hinter Racine zurück. »Das unvermischte Verhältnis aber findet zwischen *Bruder* und *Schwester* statt«, deutet Hegel im Blick auf die *Antigone* das Begehren von Bruder und Schwester als höchste Form der Familienbande (Hegel 1956, 325). Indem auch Goethe den Eros seiner Heldin ganz in den Bereich der Familie verweist und in der Beziehung zum Bruder neutralisiert, verbannt er den Bereich der Geschlechtlichkeit aus dem Leben seiner Heldin. Als Priesterin und Heilige bleibt Iphigenie bei Goethe in ihrem umfassenden Humanitätsanspruch im Vergleich mit dem Racineschen Vorbild daher seltsam unterkühlt und leidenschaftslos – mehr eine Ikone als eine Frau.

XIV.

Das zeigt sich besonders zum Schluß des Dramas, in dem Goethe den allumfassenden Humanitätsbegriff durch den Verzicht auf das Menschenopfer wiedereinzusetzen versucht. Die abschließende Lösung seines Dramas steht dabei unter dem gleichen Verdacht des Sophistischen wie die Racines: »Hole das Bild der Schwester aus dem Tempel«, lautete der doppeldeutige Auftrag Apollons an Orest. Zum Schluß des Dramas geht dem Bruder, der zunächst vergeblich zum Schwert und damit nach der heroischen Vergangenheit seiner Familie gegriffen hatte, ein Licht auf:

Wir legten's von Apollens Schwester aus,
 Und er gedachte dich! Die strengen Bande
 Sind nun gelöst; du bist den Deinen wieder,
 Du Heilige, geschenkt.
 [...]
 Schön und herrlich zeigt sich mir
 Der Göttin Rat. Gleich einem heil'gen Bilde,
 Daran der Stadt unwandelbar Geschick
 Durch ein geheimes Götterwort gebannt ist,
 Nahm sie dich weg, dich Schützerin des Hauses;
 Bewahrte dich in einer heil'gen Stille
 Zum Segen deines Bruders und der Deinen.
 (Goethe 1948 ff. V, v. 2116-2132)

Nicht minder scharfsinnig als sein Racinesches Vorbild Odysseus erzählt Orest bei Goethe des Rätsels Lösung. Dabei ist es nicht allein, wie Adorno kritisierte (vgl. Adorno 1981, 509), der betrogene Thoas, der letztlich mit leeren Händen, aber übervollem Herz dasteht, sondern Iphigenie selbst. Mit dem Attribut des Heiligen geht Goethe in der Schlußpassage zwar nicht gerade sparsam um. Eine »Heilige« bleibt Iphigenie jedoch gerade nicht als Mensch, sondern, »Gleich ei-

nem heil'gen Bilde«, als Abbild der Göttin in »einer heil'ger Stille«, nicht zu ihrem Segen, sondern mehr zu dem des nun endgültig von den Erinnyen befreiten Bruders. Daß in dieser ikonischen Funktion Iphigenies als »Schützerin des Hauses« im Unterschied zum Bilde Iphigenies bei Racine zugleich eine geheime Sterilität steckt, ist der Preis, den Goethe für sein Humanitätsangebot und das damit verbundene Attribut des zeitlos Klassischen zahlen muß.

XV.

Schillers und Goethes Auseinandersetzung mit Racine bestätigen damit, was bereits Nietzsche vermutet hatte: daß das deutsche Nationaltheater nicht nur als Fortschritt, sondern in manchem als Rückschritt hinter die Errungenschaften der französischen Klassik gelten kann. In Racines Dramen *Iphigénie* und *Phèdre* verbinden sich die lyrische Darstellung der Weiblichkeit und die archaische Thematik von Mythos und Opfer zu einer einzigartigen Synthese, die im Sinne eines modernen Theaters der Grausamkeit als Einspruch gegen einen Begriff des Klassischen gewertet werden kann, der auf den scheinbar zeitlosen Idealen von Natur und Humanität beruht.

Der archaische Aspekt verbindet Racine dabei mit einem ganz anderen Dichter, mit dem er sonst kaum etwas gemein hat: mit Heinrich von Kleist. Die vielfältigen Bezüge von Kleists Werk zu Frankreich sind meist auf den Themenkomplex des *Amphitryon* und damit auf die Gestalt Molières zentriert worden (vgl. David 1969).¹⁴ Darüber hinaus fördert der Blick auf die Darstellung des zerstörerischen Liebesaffektes bei Racine und Kleist jedoch eine Gemeinsamkeit beider Autoren hervor, die ihr Verhältnis zur deutschen Klassik betrifft. Zwar scheint Kleists *Penthesilea* zunächst eine spektakuläre Rücknahme der klassischen Dämpfung zugrundezuliegen, die Racines wie Goethes Theater auszeichnet, und so ist die zügellose Entfesselung der Affekte, die Kleist in der Zerfleischung Achills durch Penthesilea aufzeigt, auch in keiner Weise mit der französischen Forderung nach *vraisemblance* und *bienséance* vereinbar. Der Bezugspunkt von Racine und Kleist liegt aber tiefer. Er betrifft einen Einwand gegen den klassischen deutschen Humanismus, der sich von der französischen Tragödie herleiten läßt. Wenn Kleist in der *Penthesilea* die symbolische Stellvertretung des Gottes durch den Menschen aus Goethes *Iphigenie*-Drama revidiert, indem er den Menschen zum Tier erniedrigt und Penthesilea in ermüdenden Vergleichen bald als Wölfin, bald als Hündin, erscheinen läßt, die zu guter Letzt ihr Beutetier zerfleischt, dann ist Kleists Revision der Weimarer Klassik nicht nur der Beginn der Moderne, wie seit Nietzsches Urteil meist zugestanden wird (vgl. Nietzsche 1980 VII, 97),¹⁵ sondern ebenso Zeichen eines Einspruches gegen den scheinbar ungehinderten Fortschritt der Zivilisation im Zeichen der Humanität

14 Einen Vergleich von Kleist und der französischen Klassik gibt bereits Clemens Lugowski. Er stellt dort etwa die Funktion des Mißverständnisses bei Kleist in die Tradition der Intrige in der Klassik (vgl. Lugowski 1936, 17 f.).

15 Nietzsche notiert zu Schiller und Kleist: »Letzterer ist viel höher zu stellen. Er ist bereits aus der Aufklärungsperiode völlig heraus.« (Nietzsche 1980 VII, 97)

durch ein Theater der Grausamkeit, das mit der Wiedereinführung archaischer Muster in die Tragödie die Aporien der modernen Kultur aufzuzeigen versucht.¹⁶ Darin weist Kleist weniger auf die Moderne voraus als vielmehr auf die barocke Sprachgewalt Racines zurück. Dem inzwischen längst schon zum Klischee erstarrten Bilde des Modernisierers Kleist läßt sich vor dem Hintergrund von Racines Theater der Grausamkeit das des Anti-Modernen Kleist gegenüberstellen, der nicht dazu bereit ist, die harmonisierende Wendung der Weimarer Klassik mitzutragen und der sich daher in seiner dramatischen Tätigkeit auf ein archaisches Moment der Gewalt zurückwendet, das bereits im barocken Stile Racines – etwa im Bericht des Theramen – zum Ausdruck kam. Und so enteilt Kleist der Moderne selbst da, wo er ihr am tiefsten verpflichtet zu sein scheint, im *Amphitryon*, dorthin, wo die französische klassische Tragödie schon auf ihn wartet: »Ach«, lautet das berühmte Schlußwort von Kleists Adaptation Molières. Nicht minder berühmt ist das letzte Wort in Racines *Bérénice*, das zugleich gleichnishaft über der undankbaren Rezeptionsgeschichte der französischen Klassik in Deutschland steht: »Hélas.«

Bibliographie

- Adorno, Theodor W.: Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie, in: *Noten zur Literatur*, Frankfurt/Main 1981, 495–514. [zitiert als: Adorno 1981]
- Auerbach, Erich: Racine und die Leidenschaften, in: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern 1947, 196–203. [zitiert als: Auerbach 1947]
- Barthes, Roland: *Sur Racine*, Paris 1960. [zitiert als: Barthes 1960]
- Berghahn, Klaus L.: »Das Pathetischerhabene«. Schillers Dramentheorie, in: *Deutsche Dramentheorien*, hg. von Reinhold Grimm, Frankfurt/Main 1971, 214–244. [zitiert als: Berghahn 1971]
- Bloch, Peter André: *Schiller und die klassische französische Tragödie. Versuch eines Vergleichs*, Düsseldorf 1968. [zitiert als: Bloch 1968]
- Borchmeyer, Dieter: *Höfische Gesellschaft und französische Revolution bei Goethe*, Kronberg/Ts. 1977. [zitiert als: Borchmeyer 1977]
- Grillparzer, Franz: *Sämtliche Werke*, Band 13, Wien 1930. [zitiert als: Grillparzer 1930]
- Cunningham, Kathleen: *Schiller und die französische Klassik*, Bonn 1930. [zitiert als: Cunningham 1930]
- Dach, Charlotte von: *Racine in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Bern, Leipzig 1941. [zitiert als: Dach 1941]

¹⁶ Man kann diesen Zusammenhang natürlich auch als Zeichen der Modernität der französischen Klassik deuten. Das hat Karlheinz Stierle getan: »Die französische Klassik setzt in ihren signifikativsten Werken einen Horizont unserer neuzeitlichen Erfahrung von Literatur. Eben deshalb kann die Klassik auch der Moderne nicht als Begriff entgegengesetzt werden. Als Horizont der Moderne kommt der französischen Klassik eine Geltung zu, die sie prinzipiell von allen anderen europäischen »Klassiken« der Neuzeit unterscheidet.« (Stierle 1985, 83)

- David, Claude (Hg.): Kleist und Frankreich. Mit Beiträgen von Claude David, Wolfgang Wittowski, Lawrence Ryan, Berlin 1969. [zitiert als: David 1969]
- Descartes, René: Les passions de l'âme, in: Œuvres Philosophiques III. 1643–1650, Paris 1989, 951–1103. [zitiert als: Descartes 1989]
- Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation, 2 Bände, Band 1: Wandlungen des Verhaltens in den westlichen Oberschichten des Abendlandes, Frankfurt/Main 1976. [zitiert als: Elias 1976 I]
- Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation: soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, 2 Bände, Band 2: Wandlungen der Gesellschaft; Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation, Frankfurt/Main 1976. [zitiert als: Elias 1976 II]
- Foucault, Michel: Les mots et les choses, Paris 1966. [zitiert als: Foucault 1966]
- Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, Hamburg 1948 ff., Band 5: Dramatische Dichtungen 3, 12. durchgesehene Aufl. 1994. [zitiert als: Goethe 1948 ff. V]
- Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, Hamburg 1948 ff., Band 7: Romane und Novellen 2, 13. durchgesehene Auflage 1994. [zitiert als: Goethe 1948 ff. VII]
- Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, Hamburg 1948 ff., Band 9: Autobiografische Schriften 1, 12. durchgesehene Aufl. 1994. [zitiert als: Goethe 1948 ff. IX]
- Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, Hamburg 1948 ff., Band 12: Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen, 12. durchgesehene Aufl. 1994. [zitiert als: Goethe 1948 ff. XII]
- Goldmann, Lucien: Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine, Paris 1955. [zitiert als: Goldmann 1955]
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Phänomenologie des Geistes, Stuttgart 1956. [zitiert als: Hegel 1956]
- Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt/Main 1982. [zitiert als: Jauß 1982]
- Kant, Immanuel: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, in: Werke, Band 12: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/Main 1977, 399–690. [zitiert als: Kant 1977]
- Lenz, Jakob Michael Reinhold: Werke und Briefe, 3 Bände, hg. von Sigrid Damm, Frankfurt/Main 1992, Band I und Band II. [zitiert als: Lenz 1992 I und Lenz 1992 II]
- Lessing, Gotthold Ephraim: Werke, 3 Bände, Zweiter Band: Schriften 1, hg. von Kurt Wölfel, Frankfurt/Main 1967. [zitiert als: Lessing 1967]

- Longinus: Vom Erhabenen, übers. und hg. von Otto Schönberger, Stuttgart 1988. [zitiert als: Longinus 1988]
- Lugowski, Clemens: Wirklichkeit und Dichtung. Untersuchungen zur Wirklichkeitsauffassung Heinrich von Kleists, Frankfurt/Main 1936. [zitiert als: Lugowski 1936]
- Luhmann, Niklas: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, Frankfurt/Main 1982. [zitiert als: Luhmann 1982]
- Martini, Alberto: Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jahrhundert I. Die Dramaturgie der Aufklärung (1730–1780), Tübingen 1972. [zitiert als: Martini 1972]
- Maurer, Karl: Goethe und die romanische Welt. Studien zur Goethezeit und ihrer europäischen Vorgeschichte, Paderborn u.a. 1997. [zitiert als: Maurer 1997]
- Minder, Robert: Schiller, Frankreich und die Schwabenväter, in: Kultur und Literatur in Deutschland und Frankreich. Fünf Essays, Frankfurt/Main 1977, 108–137. [zitiert als: Minder 1977]
- Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke in 15 Einzelbänden (Kritische Studienausgabe), hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin, New York 1980, Band 2: Menschliches, Allzumenschliches I und II. [zitiert als: Nietzsche 1980 II]
- Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke in 15 Einzelbänden (Kritische Studienausgabe), hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin, New York 1980, Band 5: Jenseits von Gut und Böse, Zur Genealogie der Moral. [zitiert als: Nietzsche 1980 V]
- Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke in 15 Einzelbänden (Kritische Studienausgabe), hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin, New York 1980, Band 7: Nachgelassene Fragmente 1869–1874. [zitiert als: Nietzsche 1980 VII]
- Pascal, Blaise: Œuvres Complètes, texte établi et annoté par Jacques Chevalier, Paris 1954. [zitiert als: Pascal 1954]
- Racine, Jean: Iphigénie, in: Théâtre complet II. Edition établie par Jean-Pierre Collinet, Paris 1983. [zitiert als: Racine 1983a]
- Racine, Jean: Phèdre, in: Théâtre complet II. Edition établie par Jean-Pierre Collinet, Paris 1983. [zitiert als: Racine 1983b]
- Schiller, Friedrich: Phädra, in: Sämtliche Werke, Band 3: Dramatische Fragmente/ Übertragungen/ Bühnenbearbeitungen, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1959. [zitiert als: Schiller 1959 III]
- Schiller, Friedrich: Über das Pathetische, in: Sämtliche Werke, Band 5: Erzählungen, Theoretische Schriften, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1959, 512–537. [zitiert als: Schiller 1959 V]

- Schiller, Friedrich: Werke. Nationalausgabe, hg. von Julius Petersen und Hermann Schneider, Band 23: Schillers Briefe 1772–1785, hg. von Walter Müller-Seidel, Weimar 1956. [zitiert als: Schiller 1956]
- Schiller, Friedrich: Werke. Nationalausgabe, begr. von Julius Petersen, fortgef. von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese, Band 30: Schillers Briefe 1798–1800, hg. von Lieselotte Blumenthal, Weimar 1961. [zitiert als: Schiller 1961]
- Schiller, Friedrich: Werke. Nationalausgabe, begr. von Julius Petersen, fortgef. von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese, hg. von Norbert Oellers und Siegfried Seidel, Band 32: Schillers Briefe 1803–1805, hg. von Axel Gelhaus, Weimar 1984. [zitiert als: Schiller 1984]
- Schiller, Friedrich: Werke und Briefe, Band 9: Übersetzungen und Bearbeitungen, hg. von Heinz Gerd Ingenkamp, Frankfurt/Main 1995. [zitiert als: Schiller 1995]
- Schings, Hans-Jürgen: Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, München 1980. [zitiert als: Schings 1980]
- Spitzer, Leo: Die klassische Dämpfung in Racines Stil, in: L.S.: Romanische Stil- und Literaturstudien I, Marburg 1931, 135–268. [zitiert als: Spitzer 1931]
- Spitzer, Leo: The récit of Thérémène, in: L.S.: Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics, New York 1962, 87–134. [zitiert als: Spitzer 1962]
- Starobinski, Jean: Racine et la poétique du regard, in: J. S.: L'œil vivant, essai: Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Paris 1961, S. 71–92. [zitiert als: Starobinski 1961]
- Stierle, Karlheinz: Die Modernität der französischen Klassik. Negative Anthropologie und funktionaler Stil, in: Französische Klassik, Theorie – Literatur – Malerei, hg. von Fritz Nies und Karlheinz Stierle, München 1985, 81–128. [zitiert als: Stierle 1985]
- Theile, Wolfgang: Die Racine-Kritik bis 1800. Kritikgeschichte als Funktionsgeschichte, München 1974. [zitiert als: Theile 1974]
- Vossler, Karl: Jean Racine, Bühl 1948. [zitiert als: Vossler 1948]